

# Die Musik, die Zeit und die Philosophie

Scheier, Claus-Artur

Veröffentlicht in:  
Jahrbuch 1992 der Braunschweigischen  
Wissenschaftlichen Gesellschaft, S.17-23



Verlag Erich Goltze KG, Göttingen

CLAUS-ARTUR SCHEIER, Braunschweig

## Die Musik, die Zeit und die Philosophie

Braunschweig, 21. Februar 1992\*

Das Mozart-Jahr liegt hinter uns, ebenso die Verleihung des Spohr-Preises an Olivier Messiaen. Aber wir freuen uns schon aufs Bach-Fest, das dieses Jahr in Braunschweig stattfinden wird, und feiern (1792 entstand übrigens die *Marseillaise*) den zweihundertsten Geburtstag von Gioacchino Rossini. So ist auch 1992 äußerer Anlaß genug, viel Musik zu hören.

Wie schön! Nur mögen dem einen oder andern bei so viel Musik vielleicht doch die Verse aus Buschs *Dideldum!* in den Sinn kommen:

Musik wird oft nicht schön gefunden,  
Weil sie stets mit Geräusch verbunden.

Eine Verbindung, die Busch offenbar beschäftigt hat. Anderswo sagt er:

Besonders wird das Saitenspiel  
Dem Nebenmenschen oft zu zuviel.

Oder in *Fipps der Affe*:

Oft wird es einem sehr verdacht,  
Wenn er Geräusch nach Noten macht.

Über sein Verhältnis zur Tonkunst befand er jedenfalls:

Ein Maler und ein Musikus  
So Wand and Wand, das gibt Verdruß.

Den Verdruß hat, zunächst, versteht sich, der Maler, eben weil die Kunst seines Wandnachbarn „stets mit Geräusch verbunden“ ist. Was überhaupt die Geräusche angeht, schrieb der Dorfbewohner schauernd über das Schweineschlachten an den Malerfreund Lenbach: „Wahrlich! Gewisse Dinge sieht man am deutlichsten mit den Ohren.“ Merkwürdig dabei, daß das Wort ‚Geräusch‘ in der Metzgersprache die Innereien von Schlachttieren bedeutet. Dem liegt, versteht sich, eine andere Etymologie zugrunde; hingegen der von Busch wieder und wieder so kenntnisreich abgeschilderte Rausch schreibt sich wie das „Geräusch nach Noten“ vom Rauschen her.

Daß es nicht nur einen alkoholischen, sondern auch einen musikalischen Rausch gibt, haben die Menschen seit unvordenklichen Zeiten gewußt und genutzt. Als aber die alten Griechen anfangen, sich über die Musik, die sie allenthalben privat und öffentlich, in Krieg und Frieden machten, zu verwundern, da fragten sie unter anderem, woher es wohl käme, daß von allen Künsten einzig diese die Macht hat, den Menschen „außer sich“ zu bringen. Muß sie ihn dazu nicht tiefer als die andern Künste ergreifen? Und womit ergreift sie ihn und woran? So kam es, daß die Philosophie, lange bevor sie

---

\* Vortrag vor der Plenarversammlung der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft

an eine Theorie der schönen Künste dachte oder gar allgemein an eine Ästhetik, nämlich schon in jenem sechsten vorchristlichen Jahrhundert, in dem sie entstand, eine Theorie der Musik entwarf.

Und wenn Buschs Bildergeschichte *Die feindlichen Nachbarn* mit den Versen endet:

Verruiniert stehn beide da,  
Das tatest du, Frau Musika!

dann könnte man nicht einfach eine parallele Geschichte erfinden, in der statt der Frau Musika zur Abwechslung die Frau Piktura an allem schuld wäre. Der Maler will uns ja keineswegs bloß über etwas Menschliches, Allzumenschliches zum Lachen bringen. Mitten im deutschen Dorf- und Kleinstadtleben macht seine spitze Feder mit ihren einschlägigen Skizzen und Versen vielmehr die Probe aufs Exempel des dritten Buchs von Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung*. In diese „Welt-Ansicht“ hatte Busch sich, wie er schrieb, „mit Leidenschaft und Ausdauer“ spätestens seit 1869 vertieft. Und der von Wilhelm Raabe ironisch als der „Mann von der schönen Aussicht in Frankfurt am Main“ titulierte Pessimist, der der Mit- und Nachwelt in seinen galligen Essays auch einmal *Ueber Lerm und Geräusch* die Leviten las, hatte gefunden, daß nichts heterogener sei, „als die stille, sanfte Wirkung des Lichts und die Allarmtrommel des Gehörs“. Hierfür konnte er sich auf seinen Gewährsmann Kant berufen, der anlässlich der *Vergleichung des ästhetischen Werts der schönen Künste untereinander* in der *Kritik der Urteilkraft* bemerkt hatte:

Außerdem hängt der Musik ein gewisser Mangel der Urbanität an, daß sie, vornehmlich nach Beschaffenheit ihrer Instrumente, ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt (auf die Nachbarschaft), ausbreitet, und so sich gleichsam aufdringt, mithin der Freiheit andrer, außer der musikalischen Gesellschaft, Abbruch tut.

Der Königsberger verband damit eine sehr persönliche Erfahrung, denn die Insassen des nahe seiner Wohnung gelegenen Stadtgefängnisses waren das ganze Jahr über, auch im Sommer bei geöffneten Fenstern, zu moralisch kräftigendem Chorgesang angehalten. Darum fügte er gleich noch eine Fußnote pro domo bei:

Diejenigen, welche zu den häuslichen Andachtsübungen auch das Singen geistlicher Lieder empfohlen haben, bedachten nicht, daß sie dem Publikum durch eine solche *lärmende* [...] Andacht eine große Beschwerde auflegen, indem sie die Nachbarschaft entweder mit zu singen oder ihr Gedankengeschäft niederzulegen nötigen.

So scheint Musik die Erzfeindin der Philosophie zu sein, weil unter allen Künsten sie allein den Philosophen zwingt, entweder sein Gedankengeschäft niederzulegen oder – mitzutun. Tief sinniges Entweder-Oder! Hatte die Philosophie sich etwa darum so zeitig mit der Musik eingelassen? Freilich war es derselbe Schopenhauer, der gerade wie der von ihm im übrigen abgründig gehaßte Hegel nicht müde wurde, das Lob des großen Rossini anzustimmen, und der in der *Welt als Wille und Vorstellung*, seinem „Hauptwerk“, sogar soweit gegangen war, zu behaupten, eine vollständige Erklärung der Musik wäre nicht weniger als „die wahre Philosophie“ selbst. Denn, meinte er, alle andern Künste „reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen“. Der Positivist Rudolf Carnap

konnte deswegen nicht ganz ohne historische Legitimation mit einem Seitenhieb auf Heidegger dekretieren, „Metaphysiker“ seien „Musiker ohne musikalische Fähigkeit“.

Das „Wesen“, von dem die Musik also redet, ist die begriffene Welt, und wenn Philosophie, Schopenhauer zufolge, die „genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen“ ist, dann berührt seine Überzeugung von der Analogie zwischen Musik und Philosophie jene Lehre vom musikalischen Wesen des Kosmos, die damals im sechsten Jahrhundert von den Pythagoreern ausgearbeitet worden war und bis in die Neuzeit hinein in mancherlei Gestalt lebendig geblieben ist. Wir zum Beispiel kennen sie alle aus Goethes *Faust*:

Die Sonne tönt nach alter Weise  
In Brudersphären Wettgesang,  
Und ihre vorgeschriebne Reise  
Vollendet sie mit Donnergang.

Die Pythagoreer hatten nämlich im Variieren der Längen klingender Saiten die mathematischen Gesetze der Intervallverhältnisse entdeckt; die musikalische Harmonie, fanden sie, ist eine Proportion ganzer Zahlen, die Musik mithin klingende Mathematik. In diesem Sinne ist noch bei Leibniz nachzulesen, daß die Schönheit der Musik in nichts anderem bestehe als in der Übereinstimmung der Schwingungszahlen klingender Körper, die die Seele beim Hören unbewußt errechne. Diese rationale Harmonie übertrugen die Pythagoreer nun auf die Welt als auf die Verhältnisse der himmlischen Körper zueinander, deren „All“ so zuerst als *kosmos*, als „schönes Ganzes“ erschien. Und das Klingen der kosmischen Proportionen im gesetzmäßigen Umschwung der Gestirne, diese Harmonie der Sphären, vernahmen wir nur deshalb nicht, weil wir in sie hineingeboren würden und ihrer Beständigkeit wegen nicht von der Stille unterscheiden könnten. Das war alles andere als müßige Spekulation, denn auch die menschliche Seele wurde als eine solche Harmonie aufgefaßt und – als die Mitte zwischen Seele und Welt – die verfaßte Stadt, der Staat, die *polis*, um die es dem frühen griechischen Denken immer auch dort zu tun war, wo es sich scheinbar, wie in den Philosophiegeschichten nachzulesen, nur mit der „Natur“ befaßte. Griechisch gedacht ist die Musik daher immer zugleich ein seelisches, ein kosmisches und ein politisches Phänomen, weswegen Aristoteles sie auch im pädagogischen Teil seiner *Politik* abgehandelt hat und nicht etwa in der *Poetik*.

Mit der Harmonie der Sphären kommt nun die Zeit ins Spiel, das dritte Stichwort dieses flüchtigen Streifzugs. Denn selbst wenn Aristoteles die pythagoreische Lehre aus naturwissenschaftlichen Gründen verwarf, ist seine physikalische Definition der Zeit doch geschichtlich kaum ohne sie zu denken. Die Zeit, sagt er in etwa, sei die Zählbarkeit von Bewegung, und das natürliche Maß dieser Zählbarkeit sei zuhächst der gesetzmäßige Umschwung des Sternenhimmels. Nun ist die Musik als solche, bei der also weder die tänzerische Geste noch die Bedeutung der gesungenen Worte in Betracht kommt, gewissermaßen Bewegung ohne Bewegtes, reine Bewegung. Sonach wäre Musik nicht nur eine Zeitkunst – das sind Tanz, Poesie und, wenn Sie wollen, der Film ebenfalls –, sondern die (in mathematische Harmonie gesetzte) wahrgenommene Zeit selbst.

Wenn Kant also der Musik einen gewissen Mangel der Urbanität, der bürgerlichen Gesittung, anlastete, da sie „ihren Einfluß weiter, als man ihn verlangt“ ausbreite, dann darum, weil sie der getilgte Raum, die getilgte Distanz ist, auch wenn wir metaphorisch von „hohen“ und „tiefen“ Tönen sprechen und, wie im Fall der venezianischen Mehrchörigkeit, extrem stereophon hören: woher sie immer kommen mag, sie ist in mir (während das Auge alles außer mir findet). Kant vergleicht sie darum unmittelbar einem sich ausbreitenden Geruch:

Der, welcher sein parfümiertes Taschentuch aus der Tasche zieht, traktiert alle um und neben sich wider ihren Willen, und nötigt sie, wenn sie atmen wollen, zugleich zu genießen.

Unverblümter läßt Queneau seinen Gabriel die Geschichte von *Zazie in der Métro* mit dem angewiderten Aufschrei eröffnen: „Woherstinksnsso ...“ Auch der Geruch tilgt nämlich den Raum, aber nur als eine, obzwar mehr oder minder intensive, Qualität. Das hat aber Kant und Schopenhauer wie dann auch Busch offenbar nicht besonders gestört. Daß die Hölle in schlechtem Geruch steht, ist sozusagen in der Ordnung, wahrhaft diabolisch hingegen der Einfall Shaws, dieses großen Musikfreunds, den Teufel in seinem Stück *Mensch und Übermensch* die ganze Hölle pausenlos unter Musik von Mozart setzen zu lassen.

Geräusch rückt uns eben nicht nur wie Geruch auf den Leib, geht uns nicht nur wie Nässe und Kälte auf die Knochen. Es dringt uns, wie man sagt, bis ins innerste Mark; eine Erfahrung, die die Menschen lange vor der Erfindung des Preßlufthammers gemacht haben. Ist Geräusch zwar nicht stets mit Musik, Musik aber, nehmen wir Busch beim Wort, stets mit Geräusch verbunden, dann empfinden wir sie offenbar immer dann als Geräusch, wenn wir ihre Harmonie, die proportionierte Stimmung der Töne, nicht in uns aufnehmen mögen oder können – wenn wir zum Beispiel mit einem ungewohnten harmonischen System konfrontiert werden. So mag denn manchem Braunschweiger, der eine Aufführung der *Götterdämmerung* nur ungern versäumt, die Vergabe des Spohr-Preises als ein zwar politisches, sonst aber eher geräuschvolles Ereignis im Gedächtnis haften bleiben.

Finden wir also wie Buschs „Gärtner namens Knoll“ Musik „nicht schön“, dann käme das nach allem daher, daß wir die Zeit selbst ohne gehörige Ordnung, oder die Welt in solch mißlichen Augenblicken nicht pythagoreisch als Kosmos, sondern als Chaos wahrnehmen, und Geräusch wäre an sich einfach die wahrgenommene Unordnung im Sich-Zeitigen der Welt. „Zuerst entsprang das Chaos“, ließ sich Hesiod von den Musen ein gutes Jahrhundert vor dem Entstehen der Philosophie belehren. Allerdings hatte Chaos bei ihm noch die ursprüngliche Bedeutung des klaffenden Abgrunds, den die alten Orphiker aus der Zeit selbst entspringen ließen. Orpheus galt den Griechen als der Erfinder der Musik.

Jedenfalls haben wir es beim chaotischen Abgrund zuletzt mit der Zeit zu tun, und das Gefühl des Abgrunds der Welt – die ihm entsprechende „Stimmung“ werden Kierkegaard und Heidegger als die Angst beschreiben – ist, scheint es, der erhabene Gemütszustand schlechthin. Kant bemerkt, das Erhabene sei „gleichsam ein Abgrund“ für die Einbildungskraft, „worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet“. Im Abgrund, soll er mehr sein als bloß eine ungeheure Tiefe, ist aber nichts zu sehen; weshalb Jean Paul in

der *Vorschule der Ästhetik* bemerkt, seine Bedrohlichkeit sei akustisch: „[...] das Ohr ist der unmittelbare Gesandte der Kraft und des Schreckens“. Man erlebt das „nach Noten“ beim *Dies irae* in Verdis *Requiem*. Aber gar nicht „nach Noten“ gehört dazu auch, was Busch beim Schweineschlachten so entsetzt hat: „[...] röchelnde Entsagung; zuletzt Stille mit Nachdruck“.

Allerdings kann das Entsetzliche jederzeit aus dem Abgrund des Erhabenen auftauchen (wie in Melvilles *Moby Dick* nachzulesen). Wir brauchen dann erst einmal Zeit, um „uns zu fassen“, während das Gefühl des Erhabenen zu verlangen scheint, daß wir gefaßt sind und bleiben. Nach Kant verhält es sich aber so, daß dies Gefühl vielmehr das ausgehaltene Entspringen der Fassung ist, so daß wir hier nicht so sehr von einem gefaßten Gefühl als vom Gefühl des Sich-Fassens zu sprechen haben. Das Erhabene ist nämlich bewegend, und diese Bewegung kann, sagt Kant, „mit einer Erschütterung verglichen werden, d. i. mit einem schnellwechselnden Abstoßen und Anziehen ebendesselben Objekts“. Nur ist das Einzigartige an diesem Gefühl, daß es genau genommen kein Objekt hat; denn darauf läuft die tiefsinnige Analyse der *Kritik der Urteilskraft* hinaus, daß das Gefühl des Erhabenen als dem Abgrund entspringend das ursprüngliche Selbst-Gefühl ist. Hegel wird es in der *Phänomenologie des Geistes* so formulieren: Das Bewußtsein hat

nicht um dieses oder jenes [...] Angst gehabt, sondern um sein ganzes Wesen; denn es hat die Furcht des Todes, des absoluten Herrn, empfunden. Es ist darin innerlich aufgelöst worden, hat durchaus in sich selbst erzittert, und alles fixe hat in ihm gebebt. Diese reine allgemeine Bewegung, das absolute flüssigwerden alles Bestehens ist aber das einfache Wesen des Selbstbewußtseins [...]

Womit Schopenhauers zunächst befremdliche Beteuerung verständlich wird, unter allen Künsten rede einzig die Musik vom „Wesen“. Das Wesen der Welt wie des Individuums hatte er ja in den Willen zum Leben gesetzt, und Kant hatte vordem notiert, das Leben sei „nichts als Begehrungsvermögen in der geringsten Ausübung“. Entsprechend hat Kant jene Erschütterung durch das Erhabene erklärt mit einer augenblicklichen und augenblicklich überwundenen „Hemmung der Lebenskräfte“. Das ist das im achtzehnten Jahrhundert so gerühmte Gefühl der Rührung, und als das „schnellwechselnde“ Über-sich-hinaus und In-sich-zurück der Einbildungskraft oder als die sich fühlende Reflexion ist die Rührung das reine Sich-Erscheinen der „Rezeptivität“, der Empfänglichkeit des Selbst, also das, was bei Kant der „innere Sinn“ heißt, dessen Form die Zeit ist.

Indem Hegel diese produktive Erschütterung nun auch In-sich-selbst-Erzittern nennt, denkt er sie zum einen als das Entspringen der Seele. Denn diese „Bewegung wendet sich als Fortgehen unmittelbar in ihr selbst um, und ist nur so Selbstbewegung“, und daß dies die Seele sei, „Selbstbewegung“, hatte, pythagoreischer Tradition folgend, bereits Platon gelehrt. Zum andern ist die so entspringende Seele ebenso unmittelbar Klang, denn der Klang, heißt es in Hegels Naturphilosophie, ist „das innere Erzittern des Körpers in ihm selbst“ und als das Übergehen der Räumlichkeit des Körpers in die Zeitlichkeit und so ins Fürsichsein seine „Seelenhaftigkeit“.

Ohne noch neuere Zeugen aufzurufen – Nietzsche vor allem und Adorno wären hier zu nennen –, mag doch schon deutlicher geworden sein, warum gerade die Musik es ist, die unter allen Künsten die Macht hat, uns im Innersten zu erschüttern, nicht nur zu berühren. Denn sie ist die Ordnung der wahrgenommenen Zeit selbst. Diese Ordnung erwies sich in ihrer einfachsten Gestalt als das In-sich-Zurückbeben vor dem Chaos, vor der Zeit als dem alles verschlingenden Abgrund; und dies Zurückbeben, zurück in ein Sich, das erst im Zurück entspringt, diese ursprüngliche Reflexion ist es also, die Kant den inneren Sinn, Hegel „das einfache Wesen des Lebens, die Seele der Welt“ nannte. Das eine wie das andere ist die zum Augenblick in sich gewandte Zeit, gleichsam der zum haltenden Grund gefaltete Abgrund. Oder sagen wir, der Abgrund sei das Sich-Entziehen, die Abwesenheit von allem, seine Einfaltung aber die Anwesenheit, dann ist die zu Stande gebrachte Zeit die in sich erinnerte Abwesenheit, das Gedächtnis, die *Mnemosyne*, die den Griechen die Mutter der Musen war und den Orphikern sogar für das Leben selbst galt: die ursprüngliche Musik.

So spannt sich ein geschichtlicher Bogen von Parmenides' Lehre im frühen fünften vorchristlichen Jahrhundert, die Welt sei die Dimension zwischen dem in sich gefalteten Licht des Äthers und der bewußtlosen Nacht, zu den Versen aus Shakespeares *Kaufmann von Venedig*.

[...] Drum lehrt der Dichter,  
Gelenkt hab' Orpheus Bäume, Felsen, Fluten,  
Weil nichts so stöckisch, hart und voll von Wut,  
Das nicht Musik auf eine Zeit verwandelt.  
Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,  
Den nicht die Eintracht süßer Töne rührt,  
Taugt zu Verrat, zu Räuberei und Tücken;  
Die Regung seines Seins ist dumpf wie Nacht,  
Sein Trachten düster wie der Erebus.  
Trau' keinem solchen! – Horch auf die Musik!

Und wenn Hamlet nicht ausruft: Die Welt ist aus den Fugen, sondern „Die Zeit ist aus den Fugen“ – *The time is out of joint* –, dann deutet dies auf seine eigene innerste Unordnung und bereitet uns vor für Orphelias Klage: „Oh, welch ein edler Geist ist hier zerstört!“

Das läßt uns zum Schluß vielleicht noch den kleinen und scheinbar bloß individuellen Unterschied zwischen Kants und Buschs (schon Schopenhauer folgender) Kritik an der Musik besser verstehen. Das zuzeiten Störende an der Musik war für den einen die Distanzlosigkeit, die, will man nicht sein Gedankengeschäft niederlegen, mitzusingen nötigt, für den andern das Geräusch, mit dem sie „stets“ verbunden sei. In seiner Analyse des Klangs sagt Hegel nun:

Das kohäsionslose Wasser ist ohne Klang, und seine Bewegung als bloß äußerliche Reibung seiner schlechthin verschiebbaren Teile gibt nur ein Rauschen.

Kants Kritik ist gewissermaßen politisch: indem die Musik die Distanz der Räumlichkeit tilgt, hebt sie zugleich das Fürsichsein des Individuums in eine unmittelbar sich führende, gleichsam in eine vor-logische Gemeinschaft auf. Buschs Kritik hingegen ist

weltanschaulich: in aller Ordnung hört er den amorphen Grund, das heißt eigentlich den Ungrund, von Welt und Ich mit, das bloße Rauschen ihrer Kohäsionslosigkeit.

Besonders wird das Saitenspiel  
Dem Nebenmenschen oft zuviel.

Darin treffen sich geschichtlich Wilhelm Busch und Stefan George, denen man sonst kaum Gemeinsamkeit bescheinigen möchte:

Schon sausen winde in den letzten arven ·  
Der aufstieg im geröll wird rauher wüster . .  
Wo jede wegs pur sich verliert im düster  
Summen des abgrunds dunkle harfen.

Aber ehe ich mich weiter verirre, will ich lieber Shakespeare das Wort lassen, der tief über die Musik und vielleicht am tiefsten über die Zeit nachgedacht hat:

Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!  
Hier sitzen wir und lassen die Musik  
Zum Ohre schlüpfen; sanfte Still' und Nacht,  
Sie werden Tasten süßer Harmonie.  
Komm, Jessica! Sieh, wie die Himmelsflur  
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!  
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,  
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,  
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.  
So voller Harmonie sind ew'ge Geister:  
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub  
Sie grob umhüllt, wir können sie nicht hören.

Ich wünsche Ihnen und uns allen ein gehörig-harmonisches Jahr.